Na progu stygnącego ciała

Nowy Teatr w Warszawie

Koniec

wg tekstów Franza Kafki, Bernarda-Marie Koltèsa i Johna Maxwella Coetzeego

scen. Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński

reż. Krzysztof Warlikowski

scenogr. i kost. Małgorzata Szczęśniak

światła Felice Ross

muz. Paweł Mykietyn, Paweł Bomert, Paweł Stankiewicz

choreogr. Claude Bardouil

premiera 30 września 2010

Artur Duda

Nie ma lepszej pory niż jesień dla wystawienia takiego spektaklu jak *Koniec* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego – teatralnego traktatu o umieraniu. Jest to rodzaj teatru egzystencjalnego, w ramach którego toczą się w niespiesznym rytmie rozważania na temat śmierci. Mówi się tu o śmierci jako niezrozumiałym wyroku wydanym na podstawie niejasnej winy człowieka, jako skandalu burzącym rutynę codziennej egzystencji. Czterogodzinny spektakl podzielony jest na dwie części, można je nazwać roboczo: „Życie" i „Przed bramą śmierci". W pierwszej części sceniczny świat składa się ze strzępów rzeczywistości przedstawionej w czterech utworach: *Procesie* i *Myliwym Grakchusie* Franza Kafki, scenariuszu filmowym Bernarda-Marie Koltèsa *Nickel Stuff* i powieści Johna Maxwella Coetzeego *Elizabeth Costello* (*Wykład ósmy. Przed bramą*). Cierpliwość odbiorcy pierwszej części wystawiona jest na próbę: pojawiają się postaci pozbawione nieraz nawet imion, szczegółów biograficznych i prehistorii. Trudno odtworzyć relacje między nimi, ułożyć jakąś historię. Widz jak flâneur łowi pojedyncze obrazy, sylwetki ludzi, urywki rozmów. Natrafia na męczącą, zatomizowaną magmę, staje przed problemem, jak z tych szczątków poskładać obraz świata.

W hali telewizyjnego studia we Włochach Małgorzata Szczęśniak stworzyła scenografię w najwyższym stopniu funkcjonalną i zarazem sterylną w sferze emocji. Technokratyczny charakter miejsca nie został ukryty za realistycznymi elementami scenografii. Gąszcz reflektorów, zimnych, betonowych ścian i metalowych elementów konstrukcyjnych hali łączy się bez zgrzytu z geometryczną, kontenerową scenografią, która czasem otwiera się, by ukazać w głębi schludne rządki krzesełek, czasem zamyka, tworząc szklane gabloty, w których jak owady kryją się bohaterowie. Scenografia umożliwia filmowanie postaci z różnych miejsc i obserwację ich na dwóch ekranach: małym jak okno i dużym – na całą ścianę. Już scena otwierająca spektakl, taniec Baby (Magdalena Popławska), odkrywa założenie reżysera: obrazy na ekranach przesuwające się w zwolnionym tempie, rozmazane, rozświetlone, nie tylko multiplikują rzeczywistość sceniczną, ale także nadają jej oniryczny charakter. Oniryczność pierwszej części wzmaga użycie mikrofonów, które wzmacniają każdy dźwięk – szept czy trzask zapalniczki. W efekcie świat sceniczny zostaje wyjęty z ram codzienności i zwyczajności. Życie jest tu sennym koszmarem, a widz ma przedzierać się przez gęstwinę tego snu, próbując uchwycić, nieistniejący, jak się zdaje, sens. Tę estetykę filmowego oniryzmu Warlikowski zapożyczył wprost z *Nickel Stuff* Koltèsa.

Bohaterowie *Końca* donikąd nie dążą, ich działania nie mają żadnego celu. Ich życie jest procesem wytoczonym jednostce przez nieznaną, wrogą instancję (Józef K. grany przez Macieja Stuhra), „tanim towarem", o który nie warto się bić (Tony w kreacji Jacka Poniedziałka), tańcem, który tańczony jest z wysiłkiem i irracjonalną świadomością, że nie sposób sprostać wymaganiom stawianym przez innych (Baba). *Świat Końca* zaludniają ludzie, którzy nie sprostali wyzwaniom, naznaczeni lękiem i poczuciem winy.

Tony Jacka Poniedziałka to mężczyzna w kryzysie, właściwie sobowtór głównego bohatera Procesu. Mijają się na scenie z Józefem K. Macieja Stuhra i – mówiąc słowami tego drugiego – werbują sobie pomocnice, próbując bezskutecznie zepchnąć na kolejne kobiety ciężar własnej egzystencji. Tony zaczepia kobiety, których nie widzimy, podnieca się swoim erotycznym wpływem na niewidzialną córkę szefa, peroruje o świecie, który schodzi na psy. Z kolei Józef K. Macieja Stuhra „jak spragnione zwierzę" spotyka się z kobietami granymi przez Magdalenę Cielecką i Maję Ostaszewską (ta pierwsza to panna Bürstner, ta druga – połączenie utykającej panny Montag i pielęgniarki



Leni). Jest w tych spotkaniach pospieszna, nerwowa erotyka, wszak gdzieś niedaleko przy stole czekają wuj i adwokat, radząc nad tym, jak ratować K. w obliczu procesu.

Dla Tony'ego wszystko, co robił dotąd, straciło wartość. Błąka się bez celu po mieście – kobieciarz, tancerz, który przestał tańczyć, teraz pomocnik w supermarkecie. Ma mniej zdolności do autorefleksji niż K., ale widać, że szarpie się sam ze sobą. Problem tkwi, jak się zdaje, w relacji z matką (Stanisława Celińska) – nieprzypadkowo to ta sama para aktorów, która grała matkę i syna w *Krumie*. Matka narzeka wciąż, że Tony nic nie osiągnął w życiu. Wbija mu do głowy rodzinny skrypt nieudacznictwa, słychać w jej głosie całe pokolenia matek zatruwających życie synów destrukcyjną gadaniną. Tony znalazł się na rozdrożu, a matka tylko utrudnia wybór drogi.

W jednej ze scen Tony rozbiera matkę do naga i wtedy spod maski zapracowanej, utyskującej baby wyłania się nagle obraz zalęknionego człowieka. Uderza spokój matki granej przez Celińską. Tony całuje ją w usta i nie ma w tym cienia erotyki. Widać matkę zawstydzoną czułością syna. Drugim momentem fizycznego obnażenia jest scena na ulicy, gdy do pleców Tony'ego przykleja się naga do pasa Jackie (Anna Radwan-Gancarczyk), jego dziewczyna, kasjerka z supermarketu. Świat jest teatrem, aktorami ludzie – źle czujący się w sztucznych kostiumach, w rolach porządnych obywateli, w narzuconych „z góry" ciałach. Kobiety w przedstawieniu Warlikowskiego noszą peruki, rolę tancerza Baby, „małego czarnego" według scenariusza Koltèsa, gra aktorka w zakrywającej twarz czarnej peruce i obcisłym kostiumie. Syn Jackie (Mateusz Kościukiewicz) wprawia w zdumienie Tony'ego nie tylko swym niezdarnym tańcem i dziwnym gadaniem, ale także wymalowanymi na czerwono ustami. Bohaterowie *Końca* są przez reżysera obnażani – częściej do nagich pragnień lub słabości niż do nagich ciał. Wszyscy są samotni i nieprzygotowani na to, co się stanie, tak jak Józef K. z *Procesu* Franza Kafki. Nawet Gurian (Zygmunt Malanowicz), właściciel supermarketu wypatrujący mordercy przez szybę swego biura, umiera zdumiony tym, że jego lęki jednak się urzeczywistniły.

> *Koniec* Warlikowskiego nie pomaga w odpowiedzi na pytanie, czy rację mają wierzący, czy niewierzący. Zostawia w głowie otwartą ranę.

Po pierwszej części w pamięci widza pozostają obrazy-rozbłyski, zbliżenia twarzy patrzących wprost w obiektyw kamery, strzępy zdań: „Ludzie są bardzo źle ubrani" (Tony), „Wygrałem i nie jestem szczęśliwy",



1| Scena zbiorowa; fot. Marta Ankiersztejn

„Mowa to strzał. Kula nie wraca do lufy" (Baba). Są jeszcze słowa, co do których nie jestem pewien, czy pojawiają się w spektaklu, ale można je uznać za motto tej części. U Koltèsa padają w rozmowie Tony'ego z Babą: „Ty Babilon myślisz, że da się wygrać konkurs? Ty myślisz, ty, Babilon, myślisz, że życie różni się od konkursu, w którym zawsze wypadamy przeciętnie?". Oto kwintesencja losu bohaterów pierwszej części przedstawienia: marność życiowego aktorstwa, bezcelowość dążeń i nieprzejrzystość świata, która męczy zarówno bohaterów, jak i widzów.

Druga część spektaklu wydaje się być – w kontraście do pierwszej – klarownym wyłożeniem stanowiska artysty na temat śmierci. Najpierw oglądamy kolejną postać z Kafki, myśliwego Grakchusa. Warlikowski sprowadził paraboliczną opowieść autora Procesu w ramy szpitalnego konkretu. Zamiast rodzajowego obrazu miasteczka, do którego przywieziono na noszach zabłąkanego między życiem i śmiercią bohatera, mamy na scenie postać w śpiączce, ani żywą, ani umarłą, zesłaną do międzyświata poza zasięgiem ludzkiej pomocy. Kiedy burmistrz Salvatore Riva rozmawia z ludzkim kokonem przykutym do łóżka, Grakchus (Maciej Stuhr) wyłania się zza jego pleców. Słychać monotonne pikanie aparatury podtrzymującej życie. Myśliwy przerywa swą opowieść w pół zdania. Życie jest zawsze nie dosnutą do końca opowieścią.

Co jednak, gdy w to miejsce, gdzie kończy się życie, a zaczyna śmierć, trafi artystka wyspecjalizowana w kreowaniu fikcji? Elizabeth Costello Ewy Dałkowskiej znajduje się właśnie w takiej sytuacji. Historię jej zabiegów o przejście przez bramę Krzysztof Warlikowski także okroił do niezbędnych szczegółów. Znów nie ma miasteczka, nie ma składu sędziowskiego, kawiarni, autobusów, tłumu ludzi. Została brama i jeden strażnik. Noclegownia to tylko dwa łóżka z tajemniczymi numerami, jest tam już jakaś kobieta (Stanisława Celińska), w której Elizabeth widzi polską sprzątaczkę albo kapo. Na ten międzyświat pisarka-racjonalistka patrzy z wielką rezerwą. Żadna postać w spektaklu nie ma w sobie tyle godności, inteligencji i dystansu wobec tego, co ją spotyka. Costello Dałkowskiej z namysłem wypowiada słowa, nie brak jej poczucia humoru i świadomości, że świat wokół to jakaś forma inscenizacji w stylu Kafki, którego – jak twierdzi – nie znosi.

Strażnik (Marek Kalita) ma do „petentki" tylko jedno pytanie: „W co pani wierzy?". I jedną inkwizytorską tezę: „Wszyscy w coś wierzymy. Nie jesteśmy bydłem. Każdy ma coś, w co może wierzyć. Proszę napisać, w co pani wierzy. W formie oświadczenia". Jest suchy, konkretny, tropi każdą domniemaną lub realną niekonsekwencję. Elizabeth Costello w błyskotliwych wystąpieniach broni się przed lustracją własnej duszy. Może stworzyć imitację wiary, jest sekretarką niewidzialnego, gdyż tylko słucha głosów i zapisuje słowa ludzi. Broni sofistycznie swego prawa do niewiary: „Niewiara jest rodzajem wiary". Pytanie wprost o wiarę w Boga zbywa: „To pytanie zbyt intymne". „Wolę pozwolić Bogu istnieć. Tak, jak, mam nadzieję, On pozwoli istnieć mnie". Wraca do strażnika zawsze wyprostowana i gotowa do walki o prawo przejścia przez bramę bez spełniania niezrozumiałego warunku. W końcu Elizabeth Dałkowskiej zmyśla, a może wypowiada szczerze – ot, normalna dwuznaczność monologu pisarza – wyznanie wiary w „zmartwychwstające" żabki nad rzeką Dulgannon. Strażnik odsyła ją z kwitkiem. Elizabeth zastaje go w finale spektaklu za biurkiem, skromnego urzędnika w tym urzędowym zaświecie wgryzającego się w jabłko. Chciałaby w końcu przejść przez bramę. Śmierć nie jest najgorsza, najgorsze jest trwanie pomiędzy życiem i śmiercią. Strażnik z pobłażaniem kwituje jej problem z określeniem swojej wiary: „Takich jak pani mamy tu bez przerwy".

Zakończenie spektaklu Warlikowskiego jest co najmniej dwuznaczne. Można wziąć stronę pisarki Costello, z uznaniem przyjmując zwłaszcza jej spokój i jasną, racjonalną argumentację przed obliczem strażnika bramy. Można też – śladami tegoż strażnika – tropić retoryczne uniki pisarki, obnażyć słabość do kłamstwa, także do pięknego kłamstwa, którego domeną jest sztuka. Starcie racji obu stron dość dokładnie powtórzone za tekstem Coetzeego każe myśleć intensywnie o parze pojęć: wiara i niewiara. Jako racjonalistka Elizabeth Costello odsuwa od siebie wszelkie formy irracjonalności, dość obcesowo traktuje zwłaszcza Boga. Jest z gatunku tych ludzi, którzy stając nad stygnącym ciałem innego człowieka, potrafią jedynie skonstatować „pozbawione sensu wyziębienie organizmu". Stawia sobie ten medyczny, naukowy próg. Po drugiej stronie znajdą się ludzie gotowi przekroczyć ten próg aktem swojej wiary. Nie wiem doprawdy, którzy mają rację. I *Koniec* Warlikowskiego nie pomaga w odpowiedzi na to pytanie. Zostawia w głowie otwartą ranę. ▪

Artur Duda – polonista, teatrolog, adiunkt w Zakładzie Dramatu, Teatru i Filmu UMK w Toruniu; zajmuje się problemami teorii teatru i innych widowisk. Autor książki *Teatr realności* (2006).